

# Nejnovější literatura.

## Pokus o serializaci



Jan Potkański

Čtvrtou kapitolu svého rozsáhlého eseje *Nepřítomná struktura* věnuje Umberto Eco analýze distinkce, kterou Claude Lévi-Strauss zavádí ve své *Předehře k Syrovému a vařenému* (*Mythologica* 1), kde rozlišuje myšlení „strukturální“ od „seriálního“. První z nich asociuje se svou metodou strukturalistické antropologie, druhé s přístupem uměleckých avantgard, nejvýrazněji zastoupeným v hudební metodě totálního serialismu, kterou vypracoval Pierre Boulez v rámci snahy o zobecnění a radikalizaci zásad schönbergovské dodekafonie. Eco zdůrazňuje, že „ani jeden z těchto postojů bychom neměli považovat za běžná metodologická rozhodnutí, jsou to skutečné vize světa“ (Eco 1968, s. 303).<sup>1</sup> Velmi podobné rozlišení zavádí také Gilles Deleuze v eseji *Podle čeho rozpoznáme strukturalismus?* psaném téměř současně s *Nepřítomnou strukturou*:

*V jednom ze svých nejslavnějších textů Lacan komentuje povídku Odcizený dopis od Edgara A. Poea, přičemž ukazuje, jak „struktura“ inscenuje dvě série, v nichž postavy zaujímají různé pozice [...]. Co ale oběma sériím brání, aby se vzájemně reflektovaly a znovu ztotožňovaly své členy? Pokud by k tomu došlo, struktura by poklesla na úroveň figury imaginace (Deleuze 1993, s. 32–34).<sup>2</sup>*

Mnohoznačná terminologie trochu ztěžuje porozumění, přesto ale soudím, že mechanismus prosté homologie vztažené ke statické binární korelaci, jež Deleuze pojmenovává jako „figuru imaginace“, úzce souvisí se strukturou v tom „klasickém“ strukturalistickém smyslu, jaký Eco spojuje s Lévi-Straussem (čímž jeho myšlení nepochybně příliš zjednodušuje). Naopak seriální formu — onen skutečný předmět zájmu Deleuzových úvah — bychom měli paradoxně chápat jako „otevřenou strukturu“, v níž Eco vidí produkt „sériového myšlení“.

Souběžnost vzniku Deleuzova (1967) a Ecova (1968) eseje se nezdá být náhodná. Oba sice píšou tak, jako by odkrývali nadčasové, univerzální metody myšlení, ve

- 
- 1 Překlad z italštiny za pomoci polského překladu Pawła Brawo a Adama Weinsberga (Eco 1996, s. 303) — pozn. překladatele.
  - 2 Překlad na základě překladu do polštiny Stanisława Cichowicze (Deleuze 1978, s. 308) — pozn. překladatele.



skutečnosti ale popisují jen jeho historicky relativní *styly*. Konkrétně přechod od jednoho stylu ke druhému, který s ohledem na dataci můžeme snadno ztotožnit s poststrukturalistickým zlomem. Potom bychom dřívější serialismus v umění — a zejména v hudbě — měli interpretovat v souladu se schématem, jež navrhl Wolfgang Iser. Ten vnímá modernistické umění jako anticipaci postmoderní filozofie, a nikoli jako prostý ekvivalent této myšlenky v soudobém umění, jak to chápali (Ecovi) „neuvážliví interpreti“, kteří považovali strukturalismus za metodologický „překlad“ avantgardní umělecké praxe (Eco 1968, s. 305). Domnívám se, že v proměnách polské literatury a literárněteoretického myšlení posledních dvou dekad můžeme najít podobné schéma jako v přechodu mezi strukturalismem a poststrukturalismem, pouze chiasmaticky obrácené: v tomto případě intelektuální móda předběhla uměleckou praxi. Možná to tak je jednoduše proto, že módu bylo možné importovat jaksi vcelku jako hotový soubor idejí, zatímco praxi bylo — přes četné vnější inspirace — potřeba jako souvislý systém zkonstruovat na místě.

Przemysław Czapliński a Piotr Śliwiński ve svých společných publikacích (a nejen v nich) situují poslední výraznou cézuru ve vývoji polské literatury do období kolem roku 1996: „Léta 1995–1996 můžeme prohlásit za první cézuru v novém zřízení, za čas bezohledné prověrky, již literární časopisy podrobil trh“ (Czapliński 2007, s. 31; srov. tamtéž, s. 32, 90, 111–112, 176, 182); „v roce 1996 vydali své další sbírky básní Marcin Baran, Marcin Świetlicki, Miłosz Biedrzycki, Maciej Melecki [...]. To byl asi poslední takový ročník [...]. Je pozoruhodné, že v roce 1996 byl zlikvidován časopis *Nowy Nurt* a založena cena Nike“ (Śliwiński 2002, s. 11–12; srov. Śliwiński 2007, s. 25). Také já bych chtěl rok 1996 představit jako přelomový, ale nebudu přitom odkazovat na sociologicko-institucionální „infrastrukturu“, jež podle terminologie Czaplińského podmiňuje oběh literárních děl, nýbrž ke strukturálním a seriálním mechanismům vytváření významu, jak je promýšleli Lévi-Strauss, Eco nebo Deleuze. Nejde ani tak o naznačení odlišného mechanismu, ale spíše jiné roviny jeho fungování — o druhou stranu téže mince.

Ve snaze uchopit poetickou scénu „brulionového“ a následujícího období navrhl Karol Maliszewski její rozdělení na část „klasicizující“ a část „barbarizující“. Czapliński tento model dále rozvíjí:

*Na přelomu 80. a 90. let došlo k rozdělení [...] na „staré“ (Nowa Fala) a „mladé“ (bruLionovci). Představení trvalo do té doby, než se ukázalo, že generační společenství bylo fungováno pro potřeby pozorovatelů literárního života a spojenectví byla jen dočasná [...]. Tehdy se místo rozdělení „staří versus mladí“ objevila opozice „klasicisti versus barbari“ (Czapliński — Śliwiński 1999, s. 101).*

To znamená, že opozice klasicisti — barbari nebyla původní; ale dokonce ani protiklad staří — mladí není zcela prvotní. Z Czaplińského úvah v *Powrotu centrali* (Návrat centrály) vyplývá, že na začátku nové epochy se recepce literatury řídila jednoduchou dichotomií „my“ (opozice, společnost) versus „oni“ (nedemokratická vláda), která se bez modifikací opakovala na různých úrovních literární komunikace. V *Kontrapunktu* dodává, že evoluce systému (přes počáteční naděje) nespočívala v přechodu od dvouproudovosti k svobodnému pluralismu, ale spíše v multiplikování a konstruování dichotomií podle původního vzoru. Po „nás“ a „jich“ se objevují „staří“ a „mladí“,



mezi „mladými“ později „klasicisti“ a „barbaři“. Dobře srozumitelná schémata svou strukturální podobností přitáhla importované problémy, zejména z oblasti genderové tematiky. Kromě klasicizující a barbarské poezie jsme tu měli také opozice ženské a mužské, a o něco později heterosexuální a homosexuální prózy.

Systém dichotomií množících se takřka při pouhém pomýšlení spadá do stylu uvažování, který Eco dává do souvislosti s Lévi-Straussem a Deleuze jej nazývá „figurou imaginace“, při níž dva jindy si konkurující řády „znovu ztotožní své členy“. Jako například v osmdesátých letech řády prorežimní a samizdatový, které byly zcela protichůdné, pokud jde o jejich obsah a úsilí, ale zároveň homologické, co se týče jejich struktury. Tato figura se komplikuje po roce 1989, ale pravidla jejího uspořádání se zásadně nemění. V tomto ohledu se jeví jako mnohem zásadnější následující přelom roku 1996: myslím, že teprve tehdy přecházíme od binární strukturovanosti k serializaci. Co by mělo v literárním životě být onou „sérií“? Jako série můžeme samozřejmě pojmenovat objekty, jež známe odjakživa a odjakživa s nimi pracujeme: spisovatelská biografie se stane sérií faktů z autorova života, korpus jeho tvorby sérií děl. Tento čistě verbální postup tvorby sérií, jež můžeme označit jako *triviální*, nám ale o těchto dříve již mnoha různými způsoby prozkoumaných objektech nepoví mnoho nového. Zároveň bychom ho však neměli úplně podceňovat, protože ve srovnáních nám pomůže lépe pochopit netriviální, *skutečné série*, tedy ty, pro něž není serialita pouze vnější nálepkou, ale podstatným vnitřním mechanismem, a zároveň ty, jež v posledním dílčím období literárního vývoje ovládly literární „infrastrukturu“ a tradičnější instituce odsunuly do pozadí.

V literárním světě existují objekty, jež primárně nazýváme sériemi — nakladatelské edice.<sup>3</sup> Těžko například můžeme mluvit o polské próze poslední dekády a nezmínit edici Archipelagy nakladatelství W.A.B. Série tohoto typu samozřejmě existují již dlouho, obvykle ale byly vnímány jako okrajová, technická součást literárního života. Nyní nejenže garantují to, že se kniha ve své materiální podobě objeví na trhu, a zajišťují jí počáteční reklamu, ale také spoluutvářejí smysl samotného textu. Zdá se, že tohoto výsadního postavení nakladatelské edice nedosáhly vlastním přičiněním, ale díky odleskům od objektů trochu jiného druhu, jež nejsou explicitně nazývány sériemi, přestože generují podobné řady děl — od literárních cen. A možná vlastně jen od jedné. Tuto otázku detailněji pojednal Czapliński:

*Historie literárních cen pozorovaná z perspektivy čtenáře ukazuje, že s každým dalším rokem minulé dekády ceny postupně nabývaly statusu nejvýraznějších aspektů literárního života [...]. Samozřejmě tak nefungují všechny ceny, ale popravdě řečeno jen ty, o nichž se dozvídáme prostřednictvím médií. [...] Možná se stalo to, že nějaká [...] část literární veřejnosti začala ztotožňovat ceny s literaturou [...].*

*Ještě v polovině devadesátých let byly nejdůležitější ceny rovnocenné a disponovaly podobnou, tedy střední mocí společenského vlivu. K otřesu došlo až v roce 1997 — po kampani, jež provázela cenu Nike. Tato kampaň [...] vlastně zpacifikovala svět polské literatury [...], veřejné mínění začalo považovat seznam knih nominovaných na Nike za samozřejmý, kompletní a vyčerpávající přehled nejdůležitějších knížek roku. Od*

3 V polštině se pro „nakladatelské edice“ používá termín „serie wydawnicze“ — pozn. překladatele.



*toho momentu prošla scéna literárních cen radikální proměnou: na jevišti zůstala jediná sólistka obklopená nerozlišeným sborem. [...] Sledování slavnostního předávání velké ceny (například ceny Nike [...]) nám pomáhá si uvědomit, že se přibližujeme k momentu [...], kdy bude skutečným výhercem velkých soutěží cena samotná (tamtéž, s. 49–51, 59, 61).*

Podobně tuto cenu chápe i Piotr Śliwiński (2007, s. 25). Jejich úvahy obsahují vlastně všechny nejdůležitější fakty, na něž budu odkazovat. Namísto dalšího vědeckého zájmu u nich ale tyto fakty vyvolávají spíše obavy, nebo dokonce sklony k exorcismu — a to bych chtěl změnit, proto zde nebudu bít na poplach, ale spíše interpretovat.

Seriální struktura seznamu oceněných knížek nezbuzuje pochybnosti — každý rok ve stejných rozesupech přibývá jeden laureát jako další článek řetězu. Co může v jiných případech vypadat jenom jako vykonstruovaný model navržený esoterickou teorií, to se v případě literárních cen ukazuje být zjevným faktem: seznam laureátů je série, řada. Odkud se ale bere tendence k unifikaci, která tak znepokojuje Czaplínského a způsobuje, že mezi cenami vyniká právě Nike a ostatní buď mizí z veřejného prostoru (případně institucionálně vegetují na pokraji vnímatelnosti), anebo se na Nike stávají závislé? Tendence k unifikaci, která přesahuje sféru cen a zahrnuje například také analogicky serializované nabídky nakladatelství, neboť vavříny získávají jen publikace těch symbolicky nejsilnějších? Zajímavé je, že klasický hudební serialismus unifikaci rovněž přináší. Pro Schönberga byla ideálem jedna série výšky tónů, jež organizovala celou skladbu. Jaký smysl by mohlo mít rozšíření serialistické metafory literární produkce rovněž o tento prvek hudebního serialismu, o princip sjednocení? Podle jedné série také nebyl organizován větší soubor děl, ale jedna samostatná skladba. Mohli bychom považovat formaci kolem Nike za skladbu svého druhu, v níž by série laureátů velké ceny byla konstrukční kostrou celku? A rovnoběžně probíhající série nominovaných knih, nejčastěji oceňovaných nakladatelství, laureátů paralelních nebo konkurenčních cen by se v alegorické analogii k technikám, které se používají v dodekafonii, jevíly jako kontrapunkty prvotní řady, jako její transpozice, inverze, převrácení? Myšlenka do takové míry kolektivního díla se v kontextu dnešní umělecké a kritické citlivosti zdá být něčím opravdu podivným. Nápad, že skutečným „vítězem“ soutěže by měla být samotná cena, Czaplínski představuje jako mediální aberaci, nikoli jako fakt, jež by bylo možné interpretovat na stejné úrovni jako všechny tradiční literární fakty. Nebylo to tak ale vždycky, jak píše například Zbigniew Herbert:

*Ptát se, kdo je autorem Il Duomo, orvietského dómu, je stejně pošetilé jako pátrat po tom, kdo je stavitelem města (myslím tím města, a ne továrenského sídliště), které vyrůstalo v průběhu staletí. Po celkem bájném Fra Bevignatovi měla rozhodující podíl na koncepci katedrály ruka Lorenza Maitaniho a po něm na ní pracovali Andrea Pisano, Orcagna, Sanmicheli, ale tato velká jména jsou jako hrudky zlata v písku, neboť na podobě chrámu se v průběhu několika století podílelo nějakých třicet architektů, kolem sto padesáti sochařů, na sedmdesát malířů a kolem stovky specialistů na mozaiky (Herbert 2010, s. 49).*

Absence jediného tvůrce-otce díla, jenž by za něj přebíral sémantickou odpovědnost, vůbec nezabavuje orvietskou katedrálu jejího smyslu. Naopak, jako výraz ducha stře-



dověkých obyvatel města je možná dokonce mnohem smysluplnější než jakékoli dílo současného umění. Základem orvietského významu je celek, jednota. Mnohé části katedrály — mozaiky, sochy, fresky, prvky vybavení — sice mohou být vnímány jako kvaziautonomní celky, ale kompletní interpretace je možná až po zahrnutí celku kolektivního díla — nejen jako statického architektonického a sochařského výtvaru, ale i jako scény pro spektakl rituálů a hudby, která při nich zaznívá. Co když podobným způsobem generuje významy také Nike se svými spolusériemi? Co když není jen prostorem pro evaluaci významů vytvořených dříve jednotlivými autory, nýbrž prostorem tvorby nového, plnějšího kolektivního významu? Jednotlivě oceňovaná díla by v tom případě byla pouze poloprodukty: jako operní libreto, které nachází svůj opravdový význam, teprve když jej využije skladatel, a nemůže být prezentováno samostatně.

Klasicky jako výraz kolektivního ducha vnímá umělecké dílo Martin Heidegger:

*Chrám a jeho okrsek se však nerozvíhají do neurčita. Teprve dílo, kterým je chrám, propojuje a zároveň kolem sebe usebírání v jednotu ony dráhy a vazby, v nichž zrod a smrt, zmar a zdar, vítězství a porážka, výdrž a pád — získávají pro lidskou bytost podobu osudu. Šíře vlády těchto vazeb je světem řeckého národa. Teprve z něho a v něm Řekové přicházejí zpátky k sobě, aby naplnili své určení (Heidegger 2014, s. 44).*

Dlouho jsme snili o velkém románu, který by konečně vyjádřil náš kolektivní osud. Poslední dobou se o něm sice mluví méně, ale nikoli proto, že by touha po něm vyhasla, spíše nezbyvá naděje, že se může ještě objevit. Možná jsme ale v průběhu snění o starosvětském ideálu přehlédli, že jeho významnou, pravdivou a nefantazmatickou roli převzalo — a naplňuje — něco úplně jiného: právě onen systém cen, který vyvolává tolik znepokojení. Znamená to, že právě v ceně Nike se polský lid navrácí sám k sobě, aby naplnil svůj osud? Je to snad ona, co kolem sebe shromažďuje někdejší dualismy — klasicisty a barbary, „staré“ a „mladé“, mužské šovinisty a feministky, nebo dokonce „nás“ a „je“? Určitě by nebylo jednoduché najít někoho, kdo by na tyto otázky bez zaváhání odpověděl kladně. Možná je tedy Nike jenom zdánlivým chrámem. Anebo možná samotný chrám není tak jednoznačný, jak by si Heidegger přál. Herbert popisuje tentýž chrám v Paestu jako on, na rozdíl od něj ale vysvětluje:

*Během krátkého období bylo ve městě zbudováno deset [chrámů]. Ty byly nejen projevem náboženského ducha, nebo jak se dnes do nekonečna opakuje, vyjádřením řecké potřeby krásna. Umění, a obzvláště architektura, plnilo v koloniích důležitou roli, neboť zdůrazňovalo odlišnost tamních Řeků od okolní populace. Řeck[ý chrám] na návrší byl[...] jako vlajka vztyčená na dobytém území (Herbert 2010, s. 23).<sup>4</sup>*

Heideggera buď etnická situace Velkého Řeka netrápí anebo — jako představitel národa, který se právě chystá dobývat — plně solidarizuje s vítězným aktem „vztyčení vlajky na dobytém území“. Herbert si naopak jako Polák (a Barbar v zahradě je plný alegorických aluzí na aktuální politickou situaci Polska) nemůže dovolit toto

4 Citaci upravujeme podle polské verze tak, aby se opakoval pojem „chrám“ (tedy nikoli „svatyně“) — pozn. překladatelek.





dobyvatelské násilí jednoduše akceptovat. Řecký chrám v Itálii je pro něj trochu jako Palác kultury nebo pravoslavný chrám na Saském náměstí ve Varšavě — a právě v tomto srovnání nacházíme mnohé z fantazmat, která ovládají recepci Nike. Není sice úplně jasné, kdo je dobyvatelem, ale velká cena tkví jako trn zabodnutý v polské zemi a stvrzuje vítězství nad přemoženým lidem. Podle Heideggera se umělecké dílo — a konkrétně chrám — rodí ze sváru, který ukrývající se země vede s otevřeností světa. Tím, že tento svár viditelně zpřítomňuje, zjevuje pravdu, pravdu dvojakou, která sama bude svárem: pravdu země i pravdu světa, konkurenční, ale vzájemně se osvětluje. Místo statických souběžných dichotomií, v nichž je pouze vlastní pravda uznána jako ta pravdivá a druhá je považována za falešnou,<sup>5</sup> získáváme spojení obou bez syntézy — existují v jistém propojení, bez nutnosti dialektické mediace. Možná je pravda Nike právě taková — ne tak čistá jako pravda panenské země, ale zato konfrontovaná s kontra-pravdou světa.

Můžeme si položit jednoduchou otázku: Proč vůbec fantazírovat o všezahrnujícím díle literárního serialismu, místo abychom prostě interpretovali výtvořiny zachytitelné textově jako romány a sbírky veršů, nebo fyzicky — jako knížky? Jak víme od Derridy, význam není tvořen jednorázovým znakem, je k tomu potřeba iterace nebo alespoň její možnost. Tradice formalistického myšlení o literárních dílech jako o uzavřených celcích se vyjevuje jako fikce. Podle něj můžeme o díle přemýšlet jako o uzavřeném jednorázovém celku, který není závislý na svém kontextu, dokonce i tehdy, když je kontext tak viditelný, že jeho zdánlivá vnějškovost ve skutečnosti přebývá uvnitř toho, co jsme chtěli uzavřít. Takto chápeme dílo v systému dichotomií: reprezentuje nějaký směr, proud, kruhy, žánr, styl — zdánlivě samostatně, ale ve skutečnosti je pouze uzlovým bodem různých univerzálií, jež se tautologicky reprodukují (existuje mnoho děl jednoho směru, jednoho žánru). Proto na rozdíl od formalismu zkoumá vyspělý strukturalismus nejen formy děl, ale také literární systém jako celek nebo též — podle terminologie Pierra Bourdieua — *literární pole*. Orientačními body literárního pole byly v polské skutečnosti devadesátých let především časopisy, často propojené se svými lokálními okruhy, jak to říká například Sławińskiego teze o „zániku centrály“. Po roce 1996 se systém časopisů rozpadl a zastoupil ho systém soustředěný kolem Nike. Pokud se však velká cena objevila v zásadě jako jedna nová „centrála“, která si celý zbytek literární infrastruktury buď symbolicky podřizuje, nebo ho marginalizuje, přestává prostorová metafora pole dávat smysl, protože se smrštilo do jediného bodu. A jestliže zanikl prostor, významotvorná iterace univerzálií přestala být možná, jelikož spočívá v přiřazování nových objektů do předem stanovených souborů, což bylo kognitivně modelováno jako jejich umísťování na jisté „mapě“ s vyznačenými hranicemi sémantických území. Zánik pole obnažil iluzi přesvědčení o možnostech čistě ideografické interpretace něčeho jednotlivého: můžeme to pozorovat na krizi kritiky, která z interpretace sice neúplně, ale často na léta vytyčující způsob chápání textu degenerovala téměř v anonci nového produktu na knižním trhu. Texty stále umísťuje do jakýchsi pojmových „škatulek“, ale nemá již nic společného s opravdovými významy. Jacek Gutorow to nazval „fejetonizací kritiky“ (Gutorow 2003, s. 232–233).

<sup>5</sup> Jako u Maliszewského, který popis dichotomie klasicisti — barbaři završuje prohlášením, že dává přednost barbarům.



Vzhledem k absenci systémové iterace, jež umožňuje literární díla efektivně přiřazovat k proudům a žánrům, bývá jistým řešením iterace personální, tedy soustředění se na korpus textů jednoho autora, jehož dílo je prozkoumáno systematicky a s ohledem na zvolený aspekt kompletně. To, co nemůžeme zopakovat v literárním poli, opakujeme v rámci jediného celku tvorby: tak jako myslitel podle Heideggera ve skutečnosti celý život promyšlí jedinou myšlenku, může spisovatel celou svou tvorbu utkat z jediného praobrazu, jako tomu bylo v případech tvůrců široce chápaného modernismu. Mechanismus této iterace, jejímž nejdůležitějším rozměrem je čas, nikoli prostor literárního pole, poukazuje na podobnost takto chápané spisovatelské osobnosti a seriální struktury cen. Právě toto jsem měl na mysli, když jsem mluvil o analogii „triviálních“ (série děl jednoho spisovatele) a „skutečných“ sérií (série děl oceněných nějakou cenou). Tato analogie se ale nejeví jako synchronní podobnost dvou aktuálně koexistujících mechanismů: velké (a konzistentní) osobnosti jsou minulostí (a to i pokud si do současnosti uchovaly svoji enklávu „starých mistrů“, jako je například Różewicz) a mladší spisovatelé, z generací, jež dnes dominují, podléhají postmoderní „smrti člověka“: o nich se už monografie nepíší. Otázku „smrti/soumraku člověka“ bych tu chtěl odlišit od otázky „smrti subjektu“. Subjekt ale nezemřel, spíše člověka opustil, přestal být antropomorfní a vtěluje se do tak abstraktních mechanismů, jako jsou ceny s jejich serialitou.

Iterace v kontextu sérií, identity a individuace je jedno z hlavních témat *Diference a opakování* (*Différence et répétition*) Gillesa Deleuze. Přestože se k sériím dostává až mnohem později v textu, již úvodní definice ukazují svou užitečnost při analýze takového typu serialismu, který jsem se výše pokoušel rekonstruovat:

*Opakování není obecnost. [...] Rozdíl mezi opakováním a podobností je v jejich charakteru — a je nesmírný. [...] V každém případě však obecnost vyjadřuje hledisko, podle něhož lze jeden pojem vyměnit nebo nahradit jiným. [...] Naproti tomu vidíme, že opakování je nutné a opodstatněné jednání pouze ve vztahu k tomu, co nahradit nelze. Opakování jako jednání i jako hledisko se týká neměnné, nezastupitelné singularity (Deleuze 1968, s. 7).<sup>6</sup>*

Jedná se o tutéž opozici jako v případě ceny-série a literárního pole: série paradoxně opakuje nejlepší díla, ta „neopakovatelná“, zatímco prostor literárního pole přitahuje výtvořiny sobě podobné, jež jsou zaměnitelnými představiteli určitého proudu, skupiny nebo tématu. Nejde však o pouhou formu: Deleuze kromě sérií zaměnitelných a divergentních, o něž mu jde především, popisuje také série „podřízené podmínkám konvergování do stejnému předmětu“. Podobně mohou také vědci zabývající se současným literárním světem kromě „avantgardních“ sérií jako Nike nebo Archipelagy, jež vytvářejí vlastní významy, sledovat rovněž „padlé“ série, jež jsou podřízeny univerzáliím.<sup>7</sup> Ty si můžeme představit jednoduše jako série tematické: edice, jež se věnují feministické, gay nebo fantasy literatuře, případně podobně zaměřené ceny.

<sup>6</sup> Za pomoci překladů z francouzštiny děkujeme Sáře Herrmannové — pozn. překladateleka.

<sup>7</sup> Deleuze analogicky píše o „nahém“ opakování, které cyklicky opakuje totéž, proto je odvozené a směšné, a o „maskujícím se“ opakování, jež je původní, vyvíjí se a je spojené s diferencí, jedinečností a autenticitou (tamtéž, s. 57).



Taková série neslouží k individualizujícímu opakování neopakovatelného, ale pouze ke shromáždění podobných objektů na jednom místě, aby bylo možné z nich lépe abstrahovat jejich společné univerzálie. V literární sféře můžeme tyto opozice přirovnat k opozici mezi tradiční rétorickou (a také zobecněnou jakobsonovskou) metaforou a avantgardní metaforou (řekněme „peiperovskou“).<sup>8</sup> Tradiční metafora je zkrácené přirovnání, pro něž je stále nejdůležitější *tertium comparationis* — univerzálie společná hlavnímu i pomocnému tématu. Podle Jakobsonova modelu metafora předpokládá substituční ekvivalenci, již Deleuze explicitně spojuje s obecností protikladnou vůči opakování. Naopak avantgardní metafora vždy konfrontuje dva termíny, které nemají společné univerzálie a z nichž je jeden navzdory „přirozené“ intuici vnímán jako opakování druhého.

Obecnost jako podřízení *pravidlům* personifikuje Deleuze v postavě Hegela (tamtéž, s. 14, 70), opakování naopak spojuje s dvěma antihegelovskými postoji — Kierkegaardovým a Nietzscheho (tamtéž, s. 12–13, 16). Z těchto dvou ale pouze Nietzscheho Deleuze vnímá jako jednoznačného spojence, Kierkegaard u něj vzbuzuje mnoho pochybností (tamtéž, s. 20, 126). Deleuzeovské chápání Kierkegaarda můžeme v literární vědě přirovnat k mechanické personální iteraci, kterou jsem popsal na příkladu velkých spisovatelů moderny: vysvobození z hegelovské obecnosti literárního pole nepodléhají roztržitému, protože smysl jejich díla garantuje soustředěné a organizující autorovo „já“. Radikálně rozlišující iterace v případě velké ceny funguje jiným způsobem — zde vidíme opravdový „věčný návrat“ v Nietzscheho stylu, nikoli návrat *toho samého*, ale návrat rozdílů — návrat, jenž identitu nepotvrzuje, ale selektuje (tamtéž, s. 59–60). Cena sice konstituuje jistou totožnost, svůj iterovaný signifikant: název, peněžní obnos, jména porotců a seznam sponzorů, schéma vyhlásovacího ceremoniálu, ale to, co se navrácí jako totožné, je ve skutečnosti odvozené: obíhá kolem dalších selekcí a rozlišujících voleb laureátů. U Deleuze je selekce, kterou opakování provádí, jakousi nejasnou nietzscheovsko-darwinovskou metafyzikou, ve světě cen jde o jednoduchý fakt rozhodnutí porotců.

Deleuze buduje svůj systém na základě dualismu, staví proti sobě vícerozměrný svět rozdílů a „rovinu“ banálních polarizací (tamtéž, s. 72), v níž snadno můžeme rozpoznat kognitivní model, jenž (mimo jiné) organizuje tradiční literární pole. „Falešná hloubka“, která podle Deleuze tuto *rovinu* pouze zdvojuje, představuje v našich kruzích hermeneutický diskurz (známý např. z recenzí), jemuž se zdá, že chápe a vysvětluje literární díla, zatímco ve skutečnosti je pouze vkládá do předem připravených škatulek. Zatímco se *síťová*, *seriální* hloubka (ta „skutečná“, o níž Deleuze usiluje) svinuje jako třetí rozměr (konkurenční vůči třetímu „falešnému“ zdvojení roviny), můžeme v tom vidět konstituování velké ceny, její kruhovou dráhu každoročních opakování, která se zároveň podél osy času proměnami roztahuje do šroubovice. Čím by měla být ona původní hloubka, ještě před svinutím třetího rozměru? Mezi polskými kritiky už více než deset let obíhá myšlenka analýzy literárního života podle sociologického modelu společenských sítí. Před nějakou dobou jsem se i já zapojil do tohoto proudu a navrhol jsem podívat se na nejnovější literaturu nikoli jako na materiál určený k hermetickému zkoumání, ale jako na médium symbolické

8 Tadeusz Peiper (1891–1969) byl básník, literární kritik a teoretik, mimo jiné také autor programového manifestu tzv. krakovské avantgardy — pozn. překladatelek.





směny, v níž je intenzita komunikační cirkulace (tedy nikoli její obsah) skutečným výrazem literárního života (Potkański 2007). Problémem tohoto modelu byla jeho uzavřenost a izolovanost od neprofesionálního čtenáře. Dynamiku sítě není možné zachytit jako významotvornou, pokud ji nesledujeme se soustavnou pozorností, a to „běžný“ čtenář samozřejmě nedělá. Cena, která je vystavena veřejnému pohledu a vynucuje si pozornost, pomáhá tuto krizi překonat: tím, že „svinuje hloubku třetího rozměru“, se stává výrazem prostředí reprezentovaného porotci, nakladateli i autory, výrazem zvenku neviditelných sítí a mikrosérií. Tato reprezentace samozřejmě není demokratická — to je další důvod k odporu vůči ceně — ale to neznamená, že nám nemůže prozradit pravdu o tom, co reprezentuje. Při rozvíjení myšlenky síťové matrice skutečnosti přišel Deleuze se slavnou metaforou rizomy.<sup>9</sup> Pokud bychom tento obraz měli rozšířit, musíme si uvědomit, že rizoma rozrůstající se v zemi nebo těsně pod jejím povrchem nechává každou chvíli svisle vzhůru vyrůst nejprve listy a potom zárodky květů. Něčím takovým je také cena — květ vyrážející ze skrytého polosoukromého světa literárních okruhů ke slunci veřejného pohledu. Anebo — pokud by se tato metafora jevila přeestetizovaná — plodnice vyrůstající z podhoubí. V *Diferenci a opakování* je tento rozdíl mezi „skrytým“ a „světovým“ diferencí mezi virtuálním a aktuálním (tamtéž, s. 267, 269–270). Literární život společnosti-sítě není méně skutečný než spektakl ceny, pro samotné spisovatele je dokonce samozřejmější. Ale není „aktuální“ — neukazuje se veřejně, v plynulé proměnlivosti diferencíál nepředstavuje stabilní, jasně rozčleněný význam. Je jako elektron, který nebyl zachycen žádným detektorem, takže v podobě vlny může proletět oběma šterbinami současně, místo toho, aby se jako částice rozhodl jen pro jednu z nich. Cena aktualizuje: z kontinua proměnlivosti textů v jejich bytí ve svém vlastním prostředí vybírá ty, které zkrystalizují svůj význam pro vnějšek v diskrétních intervalech sérií. (Analogie mezi modelem virtuální — aktuální a opozicí země a světa v *Původu uměleckého díla* přitom jistě nejsou náhodné.)

Z polského originálu Potkański, Jan: *Literatura najnowsza. Próba serializacji*. In: Arleta Galant — Inga Iwasiów (eds.): *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2008, s. 111–124, přeložily Hana Blažková a Justyna Suma. Překlad vychází se svolením autora.

## LITERATURA

**Czapliński, Przemysław:** *Powrót centrali*.

*Literatura w nowej rzeczywistości*.

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

**Czapliński, Przemysław — Śliwiński,**

**Piotr:** *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*.

Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1999.

**Deleuze, Gilles:** *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France, Paris 1968.

**Deleuze, Gilles:** *Po czym rozpoznać strukturalizm?*, přel. Stanisław Cichowicz.

In: Marek J. Siemek (ed.): *Drogi współczesnej filozofii*. Czytelnik, Warszawa 1978, s. 286–328.

<sup>9</sup> K popisu současného literárního života ji používá Czapliński (2007, s. 124), dnešní kultury pak Śliwiński (2002, s. 35), oba přitom odkazují na článek Jerzyho Jarębského *Wartościowanie w sieci kultury* (Hodnocení v kulturní síti).



**Eco, Umberto:** *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.

**Eco, Umberto:** *Nieobecna struktura*, přel. Adam Weinsberg, Paweł Bravo. Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

**Gutorow, Jacek:** *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*. Znak, Kraków 2003.

**Herbert, Zbigniew:** *Barbar v zahradě*, přel. Josef Mlejnek. Opus, Praha 2010.

**Heidegger, Martin:** *Původ uměleckého díla*, přel. Ivan Chvatík. OIKOYMENH, Praha 2016.

**Potkański, Jan:** Literatura poza tekstem.

Estetyczne i mimetyczne sensory współczesnego życia literackiego. In: Hanna Gosk — Andrzej Zieniewicz (eds.): *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra*. Elipsa, Warszawa 2007, s. 150–171.

**Śliwiński, Piotr:** *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Znak, Kraków 2002.

**Śliwiński, Piotr:** *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Proszyński i S-ka, Warszawa 2007.